

Personaggi

Le due interviste che pubblichiamo ci sono state rilasciate da Heinz Holliger e dalle prime parti della sezione dei legni dell'Orchestra della Rai di Milano: Andrea Romani, Sergio Possidoni, Primo Borali e Elvio Di Martino. Con il celebre oboista, compositore e direttore d'orchestra svizzero, abbiamo affrontato un'ampia gamma di temi, che vanno dallo studio e dalla pratica dell'oboe, alla musica antica e contemporanea, alla ricostruzione di partiture mozartiane, ecc. Con i "legni" della Rai di Milano si è parlato soprattutto di orchestra, di condizioni del lavoro orchestrale, di rapporti fra le diverse sezioni di un complesso strumentale, di musica da camera e di solismo in orchestra. Alle interviste seguono due interventi (il primo di Günter Rumpel, il secondo di Conrad Klemm) in ricordo del grande insegnante e flautista André Jaunet, scomparso a Zurigo nello scorso dicembre.

A colloquio con Heinz Holliger

*intervista di Federico Marri **



— *In questa serata lei esegue il Concerto in Fa KV 293 di Mozart, ricostruito sulla base del frammento rimasto. Ci può dire che cosa è di Mozart e che cosa invece è stato ricostruito? E con quali tecniche si è proceduto alla realizzazione?*

“Questo frammento è composto più o meno di sessanta battute complete fino all’inizio del solo dell’oboe e poi ci sono alcune battute della parte solistica. Dopo avere fatto questa

ricostruzione negli anni '65 o '66, Bob Levin ne ha fatto una seconda versione due anni fa, usando anche un altro frammento in Fa maggiore di un concerto per oboe, ma non è sicuro che questo piccolo materiale sia dello stesso concerto. Lui però l'ha usato e noi suoniamo in questa forma."

— *Levin ha lavorato col computer...*

"No... Lui ha usato il computer non per ricostruire, ma solamente per esaminare se il materiale che egli ha inventato è veramente, esattamente mozartiano. Il computer non ha alcuna intelligenza e non ha alcuna immaginazione, è una macchina e non serve per fare la musica di Mozart... Questo è stato scritto anche a Firenze, ma è sbagliato; soprattutto, questo frammento era ricostruito già nel '65, quando ancora non si lavorava col computer; Bob Levin è un esperto di prima categoria delle ricostruzioni. Egli ha fatto anche altri pezzi dopo, questo è il suo primo lavoro: ha fatto la *Sinfonia concertante* per trio d'archi e orchestra in La maggiore e il *Doppio concerto* in Re maggiore per violino e pianoforte, e quindi una ricostruzione della versione originale della *Sinfonia concertante* per quattro fiati - flauto, oboe, fagotto e corno, invece di clarinetto, oboe, fagotto e corno. La versione che si suona sempre appartiene all'Ottocento, è stata scritta almeno quarant'anni dopo la morte di Mozart usando le parti solistiche, ma l'orchestra è una partitura completamente inventata; Bob Levin ha voluto ricostruire la musica sulla base di questo materiale, una ricostruzione veramente più mozartiana, ha riorchestrato, ha riscritto specialmente il *tutti*. E quella del *Concerto* in Fa è una delle mille versioni possibili basata sul frammento, ma è esattamente secondo le forme conosciute dei primi movimenti dei concerti di Mozart di quello stesso tempo; credo sia un lavoro veramente meraviglioso e molto diverso dalle ricostruzioni che si fanno... così. E' una ricostruzione veramente professionale."

— *Mozart, naturalmente, è un autore che le è caro. Quali altri autori suona di preferenza e da quale tipo di musica si sente più attratto: con orchestra, d'insieme, solistica?*

"Io ho una preferenza per la *buona* musica, indipendentemente dallo stile... Però ci sono alcuni compositori che mi sono molto vicini, come Schumann, e poi molta musica moderna."

— *E tra i moderni?*

"Tra i moderni mi piace molto la Scuola di Vienna, Alban Berg specialmente, Webern, Schoenberg e anche la musica di Debussy per me ha una grandissima importanza. Tra i contemporanei ho pochi amici..."

— *Alcuni compositori le hanno dedicato delle opere.*

"Sì, ma i due più grandi compositori che io preferisco sono György Kurtàg, ungherese, poi il tedesco Helmut Lachenmann. Credo che questa musica abbia veramente un'importanza maggiore. E poi anche la musica di Elliott Carter, una musica che ho scoperto solamente cinque, sei anni fa, che è veramente grandissima, importante."

— *L'esecuzione della musica contemporanea per oboe richiede la conoscenza di tecniche particolari. Che cosa consiglia ad un giovane oboista che vuole iniziare a conoscere quelle*

tecniche: quali metodi e con quali musiche è meglio iniziare? Ci sono poi tipi di oboe più adatti per questo repertorio?

“No, si può suonare questa musica su tutti i tipi di oboe; però si deve aggiustare un po’ l’ancia, se l’ambito è maggiore a causa di note estremamente acute, per i legati, per intervalli più grandi che nella musica ‘normale’. Ma il tipo dello strumento non è così importante.”

— *E per cominciare?*

“E’ buona cosa avere una tecnica tradizionale veramente approfondita ed essere veramente oscienti di ogni piccola cosa che si fa, sapere esattamente perché si fa uno *staccato* in un certo modo e non in un altro, o come si respira, così che tutto sia veramente cosciente e controllato. Dopo è facile fare un’altra cosa, perché c’è il controllo di tutte le azioni fisiche del corpo.”

— *Ci sono metodi particolari?*

“No. Credo piuttosto che sia un modo di essere, un modo di vivere la musica, e poi credo che sia un po’ pericoloso fare tutte queste tecniche moderne prima di avere una tecnica sicura, un’imboccatura molto sicura.”

— *Un altro argomento molto attuale è l’esecuzione della musica ‘antica’, diciamo del Sei e Settecento, con tecniche cosiddette filologiche e con strumenti originali. Qual’è la sua opinione in proposito?*

“Mi piace molto questo movimento di strumenti originali, perché il suono è veramente abbastanza diverso. Ma la cosa più importante è che questi strumenti possono dare il senso di come sia fatto il fraseggio, di come un suono era veramente fatto. In un arco barocco c’è la *messa di voce*: viene naturalmente oppure con quelle corde il suono è più trasparente, più sottile? Insomma, tutta la sonorità di un complesso, di un’orchestra era molto più leggera, più trasparente. Credo che anche con gli strumenti moderni si possa imparare molto di questo suono degli strumenti storici, anche senza suonarli. Ogni musicista ha bisogno di conoscere un po’ le modalità di esecuzione sugli strumenti barocchi e di cercare di trasferire le tecniche degli strumenti antichi su quelli moderni. Io non suono gli strumenti storici, credo veramente che sia meglio specializzarsi; e non posso immaginare una vita soltanto con la musica antica...”

— *Parliamo ora degli allievi italiani che lei ha avuto. Quale le è sembrato il loro livello di preparazione, quando sono venuti da lei per la prima volta? E che risultati hanno dato, in generale, dopo avere studiato con lei?*

“Io non ho avuto tanti allievi italiani, ma c’è sempre una grande naturalezza nel fare la musica. Qualche volta, però, manca il controllo, la coscienza di quello che si fa... Qualche volta sono troppo istintivi... Qualcuno, sì, riesce veramente a combinare il controllo con la naturalezza, il che manca a volte molto ai tedeschi, che sono più rigidi, che non hanno il senso immaginativo e anche sensuale del suono o della bellezza di un suono. Allora sì, il risultato può essere molto buono. Ma non ho avuto tanti italiani, non posso parlare in generale.”

— *Forse lei, proprio per avere avuto alcuni allievi italiani, sa come è fatto il corso di studi in Italia. Che cosa ne pensa? E che cosa suggerirebbe per migliorarlo? Inoltre, che opinione ha delle orchestre italiane?*

“Non conosco veramente questo sistema di scuola, ma una cosa che ho visto è che si fanno sempre programmi che sono fissati per tutto il Paese, ognuno deve fare lo stesso studio - non so... di Prestini - o suonare lo stesso pezzo in tutto il Paese. E' una cosa completamente artificiale e fuori dal mio modo di pensare, di fare la musica. Credo che ogni studente debba essere guardato come una personalità, un individuo unico, e che poi si debba cercare un modo per lui di arrivare a un certo livello. In Italia tra gli oboisti si vede una grande diversità di stile, non c'è una scuola fissa, il che può essere molto utile, molto bello, ma c'è anche un pericolo: troppa anarchia, cosicché ognuno fa un po' quello che vuole. E ancora, suonando in un complesso è molto importante avere imparato a integrarsi e sentire veramente l'altro, fare la musica *insieme*. In Italia qualche volta ci sono veramente degli individualisti. Anche in Francia... Perché l'Italia e la Francia non sono Paesi con grandissime e celeberrime orchestre? Ce ne sono piuttosto in America o in Germania, con la disciplina, dove la somma di tutti i musicisti di un'orchestra è molto più grande del livello assoluto di ogni individuo. Qualche volta, in Francia e in Italia, il livello generale dell'orchestra non è più alto del livello di ogni strumentista... Il livello individuale può essere più alto, ma in generale qualche volta ciò è un problema.”

— *Per un oboista fare un'ancia è una questione molto delicata. Che cosa suggerisce lei di solito agli allievi: consiglia qualche testo o si basa su suggerimenti derivanti dalla sua esperienza?*

“Un'ancia è una cosa molto personale, dipende dalla struttura della bocca, delle labbra, dalla costituzione fisica di ogni suonatore. Non c'è un modo generale di fare l'ancia, ma credo si debba trovare il modo di realizzare un'ancia che non disturbi l'emissione o l'espressione della musica, ma che aiuti a fare la musica. Ci sono qualche volta oboisti che hanno una certa idea di un suono molto scuro, pesante, o molto leggero, chiaro, eccetera, e poi fanno un'ancia per avere questi risultati. Ma a loro manca veramente la tecnica per suonare su quelle ance durissime, o non hanno la flessibilità del fraseggio, non possono fare i *diminuendi*... Un'ancia è buona quando fa tutto ciò che il musicista vuole fare; non deve essere l'ancia a decidere del modo di suonare.”

— *Nei conservatori italiani non si insegnano tecniche di respirazione e di rilassamento, a parte rari casi di insegnanti che sono interessati personalmente a farlo. Come si comporta lei nell'insegnamento? E nella sua stessa formazione, quando è stato allievo, queste tecniche hanno avuto un peso?*

“Sì, ma io le ho imparate dopo i miei studi, dopo i venti anni; ci sono allievi che non le praticano e io non li forzo a imparare queste tecniche. Ma in Italia, specialmente in Sardegna, c'è la grande tecnica dei suonatori di launedda; essi praticano la respirazione continua molto meglio di me... Credo che più importante sia vedere la respirazione come una tecnica di arco, su e giù, inspirare ed espirare, in due movimenti, che è un modo naturale per mettere il fraseggio in accordo con la respirazione. Con l'oboe c'è il problema di avere sempre troppa aria e non c'è un modo naturale di respirare. Si deve sviluppare una tecnica che utilizzi una minima quantità

d'aria, nella quale non si respiri con i polmoni pieni. Si suona solamente con un piccolo 'registro' di aria, mentre un flauto ha bisogno di molta più aria, un cantante ha molta più aria. Specialmente i corni e gli oboi devono sviluppare una tecnica che non provochi troppa pressione sul corpo e sulla testa, che sia sempre bilanciata."

— *Per concludere, ci può raccontare come si è svolta la sua formazione: con chi ha studiato, quali sono stati i primi importanti risultati? E come si svolge oggi la sua attività?*

"Fin dall'inizio per me l'oboe era solamente uno dei modi di fare la musica. Per me la musica è la vera professione, l'oboe non è così importante, è un pezzo di legno con un po' di metallo, è il modo di esprimere. Io ho studiato oboe e pianoforte nello stesso tempo, prima l'oboe con un francese che abitava a Berna, Emile Cassagnaud, un musicista veramente fantastico ma con poco interesse per la tecnica o per la velocità. Poi, durante le vacanze scolastiche, sono sempre andato a Parigi a fare lezioni private con Pierre Pierlot. Qui ho imparato un po' come si suona leggermente sull'oboe, una tecnica un po' più brillante, ma musicalmente non ho imparato niente... E poi ho imparato molto dal mio professore di pianoforte, Sava Savoff, a Berna, quindi da Yvonne Lefebure a Parigi, che erano grandi musicisti. Ho studiato la composizione con Sandor Veress, che è stato professore di Kurtàk e di Ligeti e praticamente di tutti i musicisti svizzeri; e poi con Pierre Boulez. Ho imparato molto solamente quando ho sentito un soprano meraviglioso, o un violinista meraviglioso, pochissimo dagli oboisti, ma da tutt'altri musicisti. Credo che un musicista debba avere un talento per prendere tutto ciò che è utile per lui sempre, in ogni momento. Per me la musica è un universo, anche l'oboe ne fa parte, una piccola parte, non tutto..."

— *La sua attività attuale è molto varia: concertismo, direzione, composizione, insegnamento. Che cosa prevale?*

"Adesso io dirigo molto di più la musica tradizionale. Ho fatto molta musica fuori del repertorio normale, musica antica e musica moderna. Il cinquanta per cento della mia attività è rappresentato dalla composizione; l'altra metà si divide tra l'oboe e la direzione. L'insegnamento è un po' meno importante..."

* Intervista effettuata il 30 aprile 1989 a Livorno in occasione del concerto di Heinz Holliger e Ursula Holliger con l'Orchestra della Toscana. Collaborazione di Francesca Marchesi, Marco Ortolani, Giovanni Riccucci e Marco Salvini.